



Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ?

Sylvia Girel

► To cite this version:

Sylvia Girel. Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ?. La Voix du regard : Revue littéraire sur les arts de l'image, 2007, Images interdites, figures imposées, pp.57-66. halshs-01079399

HAL Id: halshs-01079399

<https://shs.hal.science/halshs-01079399>

Submitted on 3 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ?

« Nous avons horreur de ce que nous voyons, parce que, inconsciemment, nous sentons que nous contemplons un interdit, un secret. Ces mises en scène, ces performances, exhibent tout à coup ce que nous sentons battre en nous sans oser le regarder : le mystère de la création. Dans notre répulsion, il y a aussi la conscience du blasphème, du regard qui va trop loin, du coup d'œil qui a aperçu ce qu'il ne devait pas voir ».

Virginie Luc, *Art à mort*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 36

La mort et le cadavre dans l'art

« La violence et la mort sont omniprésentes dans les médias. Néanmoins, le contact direct avec les morts est évité dans nos sociétés. Le cadavre a définitivement été soustrait à notre regard et remplacé par un système de rituels et de symboles devant nous permettre d'assumer la finité de l'existence humaine. » C'est ainsi que s'ouvre le document de l'exposition *Six Feet Under - Autopsie de notre rapport aux morts* (Berne, Suisse, du 2 novembre 2006 au 21 janvier 2007¹). Parmi les artistes qui figurent au programme de cette exposition, qui pour la plupart sont des figures emblématiques de l'art actuel, on peut citer : Joël Peter Witkin, qui propose des compositions photographiques en noir et blanc réalisées à partir de morceaux de cadavres, Andres Serrano, qui a photographié dans une morgue les cadavres d'hommes et de femmes victimes de morts violentes, les artistes chinois Sun Yuan et Peng Yu, qui utilisent les corps d'enfants mort-nés, Teresa Margolles, qui met en scène dans ses installations différents matériaux prélevés dans les morgues et sur les cadavres, ou encore Araya Rasdjarmrearnsook qui réalise des performances filmées à la morgue.

Le thème de la mort traverse toute l'histoire de l'art, il n'est ni nouveau, ni original, nombreuses sont les recherches en histoire de l'art et esthétique qui s'y consacrent ; ce qui l'est, en revanche, est la manière dont les artistes contemporains s'en saisissent et ce qu'ils donnent à voir aux spectateurs au travers de leurs créations. Si leurs prédécesseurs (Léonard de Vinci, Rembrandt, Géricault, pour n'en citer que quelques-uns) se servaient de cadavres dans une perspective qu'on peut qualifier de scientifique pour parfaire leur connaissance du corps afin de produire des œuvres au plus près de la réalité, les artistes cherchent aujourd'hui, dans une perspective esthétique, à dépasser la simple présentation et représentation de la mort

et du cadavre. Leurs travaux ont ceci de différent qu'ils mettent en avant une nouvelle visibilité de la mort par des mises en scène qui se distinguent de celles qui étaient proposées jusqu'alors. Dans leurs œuvres, la mort se décline sous toutes ses formes, des plus spectaculaires et horribles aux plus banales et communes : les artistes montrent des cadavres de tous âges (vieillards, enfants, fœtus, etc.), de différents profils sociaux (SDF, drogués, soldats, individus ordinaires, etc.), sous différents aspects (corps morcelés, corps démembrés, corps ouverts, corps embaumés, etc.), victimes de morts différentes (assassinats, maladies, empoisonnement, etc.). Leurs créations se distinguent aussi par une utilisation du cadavre (ou de certains de ses éléments constitutifs) comme matériau même de création. Si le texte de présentation de l'exposition reprend les analyses de Louis-Vincent Thomas, qui avançait que « depuis la fin du siècle dernier, subitement la mort s'est tue : la mort est devenue dans les sociétés occidentales [...] l'obscénité par excellence, le mot que l'on ne doit pas prononcer, la chose que l'on ne peut évoquer »², montrant finalement que la mort et les morts se sont éclipsés de nos vies privées, de notre univers personnel, familial et quotidien, dans un même temps, l'ampleur de l'exposition et la diversité des artistes et œuvres présentés nous montrent que la mort fait aujourd'hui un retour en force dans les mondes de l'art et particulièrement dans les arts visuels. Les œuvres produites sont différentes quant à la forme (photographies, installations, vidéos...) et au contenu (des plus figuratives et narratives aux plus conceptuelles). Elles traitent implicitement ou explicitement de la mort et du cadavre, et se jouent des frontières entre l'éthique et l'esthétique, donnant à voir la mort, le mort tels qu'on ne peut – ou qu'on ne veut – plus les voir aujourd'hui³. Ce paradoxe, avec d'un côté la mort comme tabou majeur de nos sociétés contemporaines et de l'autre la mort très présente comme objet/sujet

d'exposition, conduit à s'interroger sur les représentations sociales de la mort aujourd'hui et à mettre en perspective les dimensions sociologiques et esthétiques de ces œuvres. C'est à partir du travail de Teresa Margolles⁴ que cette réflexion sera ici engagée.

Teresa Margolles et le groupe SEMEFO : la vie du cadavre

Le travail de Teresa Margolles, fondatrice et membre du groupe SEMEFO (Servicio medico forense, Service médico-légal), artiste reconnue à échelle internationale et dont les œuvres ont été présentées dans de nombreux lieux d'exposition (parmi lesquels le Frac Lorraine et le centre d'art contemporain de Brétigny, en France), est particulièrement intéressant dans une perspective de recherche qui croise les points de vue esthétique et sociologique. Son parcours professionnel personnel est singulier : parallèlement à ses activités d'artiste, Teresa Margolles a passé le diplôme du département de médecine légale de la ville de Mexico et occupé les fonctions de technicienne légale dans une morgue ; le point de vue esthétique de l'artiste se double du point de vue de la professionnelle en thanatologie. Son parcours artistique se construit autour de deux périodes bien distinctes : la première, avec le groupe SEMEFO, correspond à la production d'œuvres souvent collectives, très violentes et agressives, qui montrent ou mettent en scène l'horreur de la mort à l'état brut ; la seconde période correspond à un travail plus personnel et conceptuel qui suggère la mort au travers d'installations minimalistes plus qu'il ne la montre. Elle attache à son travail une dimension sociologique et dit utiliser l'art pour dénoncer la violence sociale incontrôlée, pour montrer que les inégalités sociales, intolérables dans la vie, perdurent dans la mort : « Dans toutes ses œuvres, Margolles à infiltré des images ou des résidus de cadavres comme méthodologie sociologique mettant l'accent sur le cycle de vie et de mort lié à la crise latino-américaine actuelle. »⁵

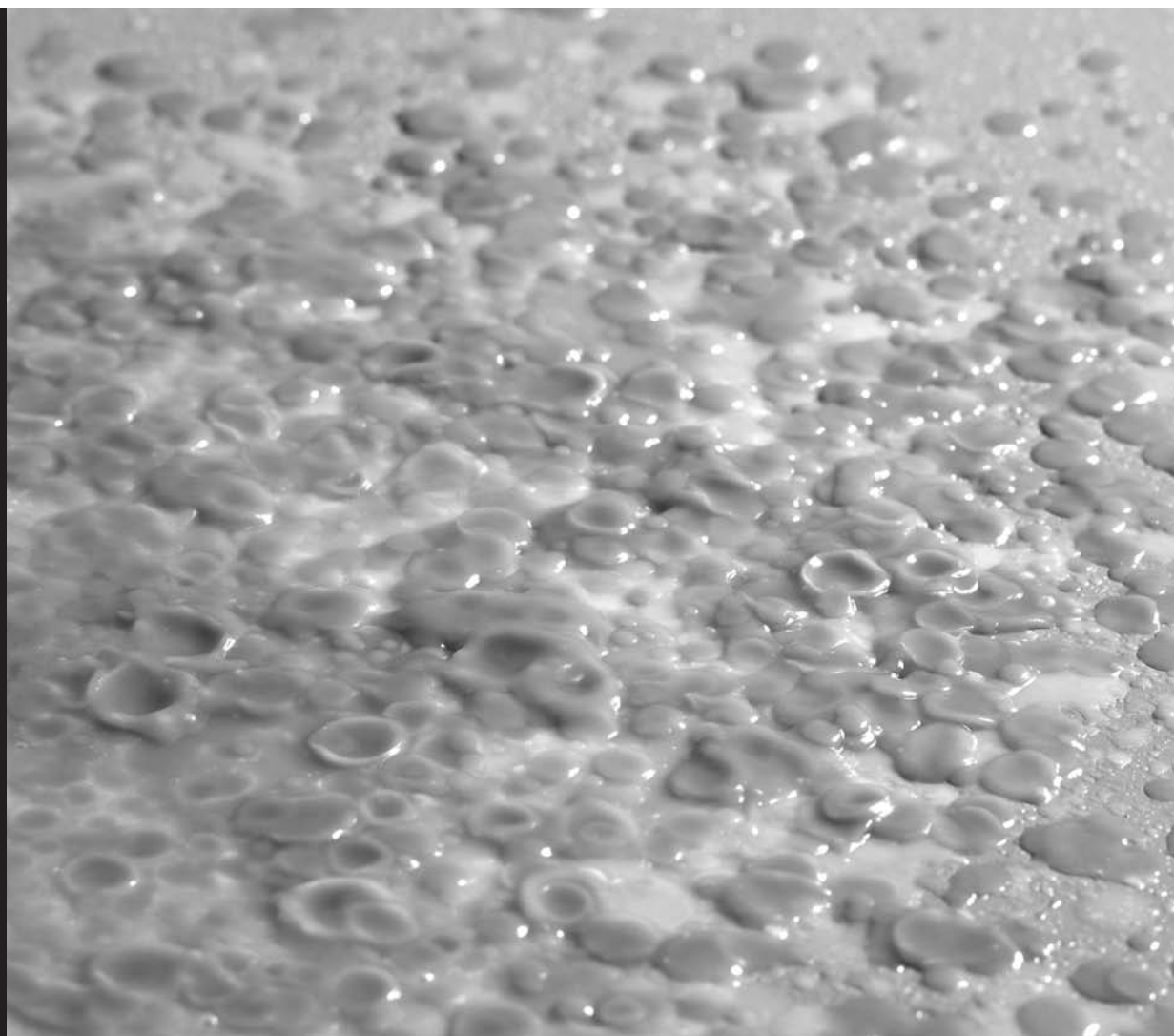
Créé en 1990 par Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis Garcia Zavaleta, Carlos Lopez Orozco, le collectif SEMEFO rassemblera des artistes issus de plusieurs formes de création. Leur moyen d'expression privilégié sera dans un premier temps la performance, leur thématique de création, la vie du cadavre. Réalisées en direct ou filmées puis diffusées au public, ces performances transgressent les interdits, imposent aux spectateurs des images et des représentations violentes de la mort, parfois insoutenables. Le projet artistique cherche délibérément à choquer, à interpeller les spectateurs : « Les performances se succèdent dans des lieux publics, exhibant sans pudeur le processus de décompo-

sition de la matière organique humaine, comme pour bousculer une société judéo-chrétienne qui préfère enfouir cette réalité sacrée, la rendre taboue et ne pas l'affronter. »⁶ SEMEFO montre et met en scène ce qu'il y a de plus abject dans la mort mais pas n'importe quelle mort, celles des oubliés de la société, celle des SDF, des drogués, des victimes de meurtre, ceux que personne ne pleure, ceux que personne ne vient identifier, ceux auxquels les familles trop pauvres ne peuvent payer de sépulture. Si le travail de ces artistes est inédit, par le contexte dans lequel il s'inscrit et la personnalité des individus qui constituent le groupe, il n'est pas sans lien avec d'autres démarches artistiques et notamment celle des actionnistes viennois, ainsi que l'évoquent dans un entretien Arturo Angulo et Teresa Margolles : « Nous voulions provoquer des réactions viscérales. [...] C'était le cas par exemple pour une de nos performances : des pals se trouvaient devant un mur de gravats. Les performers nus s'emparaient réellement, chacun avait décidé jusqu'où il serait empalé. [...] Des participants allongés étaient recouverts de viscères comme dans les performances de Nitsch. »⁷ Le support et la forme des créations évolueront (photographies, vidéos, etc.), mais l'esprit et les intentions resteront les mêmes. Alors que la mort est banalisée, dépersonnalisée dans les médias par l'effet de saturation qu'implique la profusion d'images, c'est au travers de l'art que SEMEFO cherche à faire réagir le public sur cette barbarie quotidienne générée par la corruption et par les inégalités (sociales, économiques, ethniques...), visant à ce que le public éprouve au travers de l'expérience esthétique ce qu'il devrait ressentir face à la réalité. La violence figurée dans les œuvres n'a d'égale que l'indifférence pour ces milliers de morts marginalisés, désocialisés. On mesure les effets produits par de telles œuvres dans une société où existe un ensemble de rituels festifs autour de la mort et des manières d'en parler plus souvent ironiques que dramatiques. Le décalage entre la manière dont on rend hommage aux morts socialement reconnus et l'absence de toute reconnaissance pour les autres est manifeste, et à défaut d'être commémorés dans la « société historico-réelle⁸ », ces morts parias le sont dans les mondes de l'art grâce à SEMEFO.

Teresa Margolles participe au collectif jusqu'en 1999. Conformément au programme artistique du groupe, elle fera dans un premier temps des œuvres résolument morbides qui jouent sur l'impact visuel provoqué par un certain effet de réalité : photographies de cadavres en décomposition, de visages tuméfiés, morceaux de corps humain prélevés sur les morts (pénis, langue, etc.). Mais elle s'éloigne progressivement de ces visions d'horreur pour travailler dans une perspective plus conceptuelle

et minimaliste, imaginaire et symbolique. Son matériau privilégié reste les matières organiques provenant de personnes assassinées, notamment les eaux usées de laboratoires médicaux et la graisse humaine, mais elle compose aujourd'hui des installations où la mort et le mort ne sont présents qu'implicitement, silencieusement : « La question de la mort s'instille dans les œuvres de Margolles plus qu'elle ne s'impose. Apparemment anodines, et pourtant absolument chargées, elles portent le macabre en filigrane, et invitent le visiteur à une méditation aussi politique que métaphysique. »⁹ Parmi ses œuvres, et pour illustrer ce qui vient d'être dit, on peut citer *Lengua* (2000), qui croise réalisme et minimalisme ; l'œuvre n'est autre que la langue – naturalisée et

simplement posée sur un socle – d'un punk dont elle a eu à s'occuper à la morgue. Teresa Margolles, « séduite » par l'esthétique de ce cadavre, touchée par sa marginalité, a proposé à sa famille, trop pauvre pour assumer les frais de sépulture, de les assumer elle-même « en échange d'une partie de son cadavre qu'elle exposerait comme readymade. Margolles a même laissé entendre qu'elle aimerait acquérir la langue ou le pénis de l'homme, parce qu'ils avaient tous deux des piercings, et "parlaient" donc métaphoriquement de son mépris des normes sociales. Ces parties du corps allaient exprimer ses revendications de contemporanéité marginale et mondiale, en un mot, son identité sub-culturelle. »¹⁰ *Ville en attente* (2000) est une vidéo où l'on

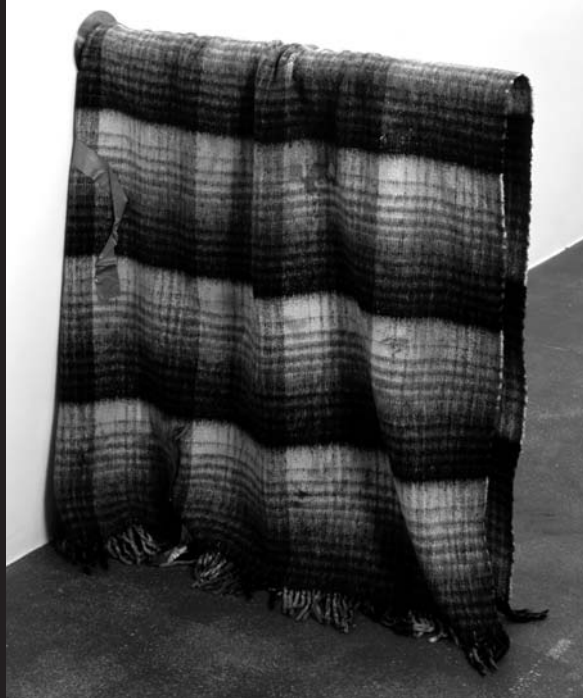


1. Teresa Margolles, *Caida libre - Chute libre*, 2005.
Production Frac Lorraine. Photo Rémi Villaggi.
© Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

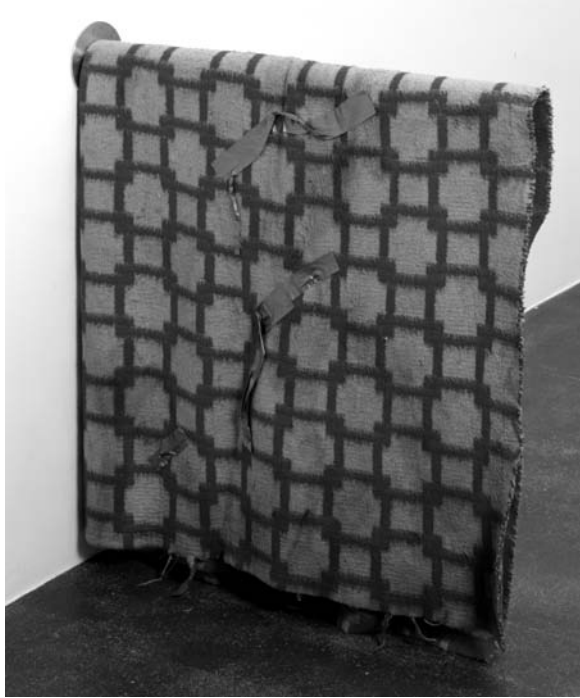
La voix du regard n° 20

peut voir un individu s'appliquer à combler les trous des murs extérieurs de l'école de Guido Fuentes avec de la graisse humaine ; le geste n'a rien de spectaculaire, c'est le matériau utilisé et la dimension laborieuse, la lenteur du travail entrepris (dont on comprend qu'il est sans fin), qui donnent tout son sens à l'œuvre. *Chute libre* (2005) est composée d'un réservoir d'où s'échappe toutes les minutes une goutte de graisse humaine ; seul le bruit sourd de la goutte sur le sol, où se forme une flaque, est manifeste, chacune des gouttes symbolise une mort violente, chacune renvoie à un meurtre ; ce sont là encore le rythme et la singularité du matériau utilisé, la subtilité avec laquelle l'idée de cadence macabre est transmise, qui créent l'effet esthétique (Fig. 1). L'exposition *Six Feet Under – Autopsie de notre rapport aux morts* consacrait une salle aux travaux récents de Teresa Margolles ; les installations, présentées, *Encobijados* (2006) et *Vaho* (N° 1-3, 2006), montrent bien l'évolution de son travail et comment l'horreur et le morbide abandonnent le spectaculaire pour le conceptuel : on entrait dans une salle rectangulaire, aux murs blancs, immaculés, comme le veut la mise en scène actuelle dans les lieux de diffusion de l'art contemporain. On y découvrait des couvertures colorées, certaines

en laine marron – de celles que tout le monde a déjà vues, que l'on retrouve souvent dans les collectivités : internats, hôpitaux, centres sociaux... –, qui étaient étendues, rabattues en deux pans, alignées les unes à côté des autres sur des sortes de tringles ; on pouvait voir des bouts de scotch épars collés sur ces couvertures et des taches brunâtres (Fig. 2 et 3). Au fond de la salle, étaient disposées des boîtes en plexiglas, rectangulaires, transparentes, posées sur des colonnes blanches, de loin on ne distinguait rien, de près on pouvait voir que ces boîtes étaient vides, mais on remarquait des projections rougeâtres sur les parois (Fig. 4). C'est à la lecture des indications figurant sur les cartels, à l'entrée de la salle d'exposition, que l'on comprenait tout le sens de chacune de ces installations : les couvertures enroulaient les cadavres de victimes d'homicides (Fig. 5) ; les projections sur les boîtes de plexiglas étaient des traces des liquides corporels et gaz qui s'échappent lors de l'autopsie. L'effet était troublant, dès lors qu'on imaginait ce à quoi peuvent renvoyer ces traces matérielles et corporelles, tout ce qui les accompagne lorsqu'elles sont dans leur environnement naturel – une morgue – et non dans cet environnement artistique – un musée. D'un point de vue poétique et



2.



esthétique, ces créations étaient particulièrement saisissantes. Teresa Margolles ne montre presque rien, rien qui soit tabou, condamnable, ni même choquant en soi, et pourtant...

Du point du vue esthétique à la compréhension sociologique

C'est ici qu'il me semble intéressant d'engager une réflexion proprement sociologique sur le travail de cette artiste, réflexion qui intègre le point de vue esthétique à défaut de s'en distinguer. L'analyse des manières de construire le sens des objets artistiques, sans référer nécessairement et uniquement à des critères propres au monde de l'art, me semble une piste intéressante pour comprendre la dimension cognitive et la spécificité des œuvres de l'art contemporain, et en retour pour avoir des clés de lecture sur nos représentations et pratiques sociales contemporaines. L'art n'est pas un miroir de la société, mais les artistes, comme les sociologues, explorent le social, ils l'utilisent comme une source d'inspiration, un matériau et un support de création. Dès lors, les objets qu'ils produisent – et plus particulièrement quand ils s'intéressent à des thèmes majeurs des sciences humaines, comme la mort – constituent des « documents », des « matériaux » particulièrement intéressants pour l'analyse sociologique. Là où les sciences de l'art s'interrogent pour savoir si « l'horreur serait aussi une catégorie esthétique », si « nous aurions faim et soif de l'abjection, comme nous l'avons d'autres plaisirs »¹¹, la sociologie cherche à comprendre ce que ces œuvres nous apprennent de notre rapport social et contemporain à la mort et au cadavre. L'installation, le dispositif proposé peuvent être appréhendés en tant qu'œuvre d'art et dans un même temps comme un « document » sur le social. Le travail de Teresa Margolles, son parcours personnel (professionnel et artistique) et la dimension politique de son projet artistique sont des clés de lecture pour comprendre son univers artistique, et nous permettent de le situer dans un contexte social particulier. Si, d'un simple point de vue de spectateur, on peut se passer de cette connaissance et apprécier (ou non, d'ailleurs) ces installations en elles-mêmes et pour elles-mêmes, du point de vue sociologique on s'efforcera d'établir ce qui relie l'artiste à son œuvre et son œuvre au monde social. La question est alors de comprendre comment l'artiste parvient à traduire plastiquement une réalité sociale et les sentiments qu'elle lui inspire, à montrer ce qui relève de l'in-montrable, l'in-montrable renvoyant ici simultanément à « ce qui ne se montre pas » pour des raisons éthiques, culturelles et/ou juridiques (des cadavres) et à « ce qui ne peut se montrer »,



le sentiment d'effroi, d'horreur mais aussi de compassion, ressenti dans le cadre de son travail au contact des corps morts. C'est au travers d'artefacts, de matériaux humains et de leurs mises en scène et en espace que Teresa Margolles fournit au spectateur la possibilité d'entrevoir, à tout le moins de se représenter, ce monde de la morgue. Sociologiquement, il s'avère alors pertinent d'interroger ses créations sous l'angle de la construction sociale du sens et de notre rapport aux objets (typicalité, processus cognitifs à l'œuvre pour leur donner sens), car les objets, ici, font quelque chose, ils ne sont pas les simples rétroprojecteurs de notre vie sociale¹² ; il s'avère aussi pertinent de réfléchir à la notion de contexte et à la manière dont celui-ci structure et façonne nos expériences sociales et nos expériences artistiques (une expérience artistique est par nature sociale, il s'agit ici de distinguer les expériences « cou-

rantes », celles de la vie quotidienne, des expériences proprement esthétiques et artistiques). La réalité sociale et le monde de l'art ne se confondent pas, ce sont au sens d'Alfred Schütz¹³ des provinces limitées de signification : chaque province manifeste un style cognitif particulier et le passage d'une province à l'autre se fait par une modification de la neutralité de la perception. Comment, dans le travail de Teresa Margolles, s'opère le passage entre la réalité crue de son quotidien et l'installation minimaliste exposée au musée ; comment, chez le spectateur, s'opère le passage de son monde de la vie quotidienne au monde de la morgue par le truchement d'une installation, sont les deux questions qui articulent cette réflexion sociologique et esthétique.

Si le processus de construction sociale du sens des objets d'art semble aller de soi pour une sculpture en marbre, une peinture du Quattrocento, une gravure ou un des-



sin (des objets reconnus socialement pour leurs qualités esthétiques et leur appartenance au monde des objets artistiques, plus précisément à la catégorie des beaux-arts), le problème se pose différemment avec l'art contemporain dès lors qu'il propose des œuvres élaborées à partir d'objets ou de matériaux reconnus socialement pour une autre fonction, un autre rôle. Il ne s'agit pas de revenir ici sur ce qui fonde la démarche du ready-made, initiée par Duchamp, mais seulement de montrer que du point de vue de l'explication sociologique, il est intéressant de se pencher sur les dilemmes (parfois les problèmes) cognitifs que peuvent poser les œuvres contemporaines (ce n'est pas seulement à la question du goût que les problèmes de réception renvoient), au motif qu'elles perturbent notre connaissance du monde, qu'elles remettent en cause nos schèmes d'interprétation et de compréhension « ordinaires », en nous invitant à appréhender des objets, matériaux, etc., hors de l'horizon familier et balisé qui est le leur. Pour comprendre ces œuvres, il faut nécessairement abandonner la neutralité de notre perception et adopter le style cognitif qui nous permet de leur donner sens dans ce nouveau contexte qui les accueille. Si l'on prend l'exemple de *Lengua*, on saisit d'emblée les enjeux d'une analyse en termes de typicalité de l'objet et de style cognitif : « il suffit pour cela d'imaginer l'impact qu'aurait eu l'exposition d'une langue factice, aussi ressemblante soit-elle, au mieux son effet eût été divertissant, mais en rien subversif¹⁴ ». La manière (décalée, subversive, plus simplement différente) dont le sens et la signification de cette langue se construisent dans le contexte du musée, participe directement à l'effet esthétique. Paradoxalement et dans un même temps, le spectateur est face à la « vraie » langue d'un « vrai » mort et face à un objet artistique : le télescopage, la confrontation des deux styles cognitifs nécessaires pour saisir la typicalité de l'une et de l'autre, crée le choc esthétique.

Pour comprendre les œuvres de l'exposition *Six Feet Under*, c'est davantage à la notion de contexte que l'on peut recourir. Dans les installations de Teresa Margolles, il ne reste ainsi que des traces, sortes de marqueurs du réel, que l'artiste sélectionne, et qu'elle isole ensuite dans un contexte très différent du contexte naturel (la morgue). C'est implicitement que ce contexte naturel est présent, et tout son art consiste à inviter le spectateur à le reconstruire, tout au moins à se l'imaginer. Chaque élément constitutif de l'œuvre, si minimaliste soit-il, renvoie à la situation réelle. Ainsi, face aux couvertures étendues, on imagine les cadavres qu'elles ont recouverts, les taches brunâtres nous renvoient aux blessures et meurtrissures des corps, les scotchs laissent

dubitatifs : servaient-ils à maintenir les couvertures ? À obturer les orifices tels que bouche, nez, yeux, etc. ? À garder solidaires des morceaux de corps désunis ? Les projections sur le plexiglas laissent tout imaginer : grâce au cartel, on sait que ce sont des fluides corporels, mais lesquels ? Du sang certes, mais mêlé à quel autre fluide ? Et sur qui ont-ils été prélevés ? À quel endroit du corps ? Ont-ils éclaboussé la technicienne alors qu'elle pratiquait l'autopsie ?

C'est mentalement que nous trouvons les réponses à ces questions, mentalement aussi que des images se forment pour combler le vide qui se crée entre ce qui est donné à voir (peu de chose) et ce qui est signifié sur les cartels (lourd de sens). Nous puisons dans notre stock de connaissances et d'expériences, stock pour une part subjectif et personnel, pour une autre intersubjectif et partagé. Nous avons tous en tête des images de morts, de morgues, qui s'élaborent au fil de notre vie par l'expérience personnelle, au contact des autres, à partir de ce que nous voyons dans les médias, dans les films et séries télévisées, dans l'art... C'est à notre imaginaire que l'artiste s'adresse, et si l'on mesure combien les représentations imaginaires que les enfants se construisent sont souvent plus effrayantes que les situations réelles, on comprend bien que Teresa Margolles joue de ce ressort. Ce n'est pas la mort ou le mort qu'elle nous montre, ni même son expérience personnelle ou sa vision de ceux-ci, mais elle nous renvoie à nos propres images et représentations de la mort. Elle montre moins, bien moins, que d'autres artistes contemporains qui travaillent sur ce thème, mais elle en dit tout autant, autrement. Partant de la complexité du réel, l'artiste le transforme au travers d'un processus de création qui se fonde sur un travail minimaliste, et de ce processus émerge une installation qui, en retour, permet au spectateur d'accéder par lui-même au réel en question.

À l'économie de moyens qui articule le processus créatif qu'elle privilégie correspond une plus-value sensorielle qui mise sur l'effet cathartique de l'œuvre tel qu'il est décrit par H. R. Jauss¹⁵ ; son travail est ici « réaliste » dans le sens que Georg Simmel accordait à ce concept (on mesure au passage la clairvoyance des analyses de Simmel qui écrit ces propos au début du XX^e siècle, bien avant que l'art conceptuel n'apparaisse : « Il me semble que les œuvres d'art sont réalistes, dans la mesure où les réactions subjectives qu'elles provoquent ressemblent à celles qu'évoque en nous la réalité. Par conséquent – et c'est là ce qui est essentiel et décisif – il n'est aucunement nécessaire qu'il y ait une similitude extérieure entre les choses et l'œuvre d'art. Bien plus, il peut se faire que l'œuvre d'art arrive au même résultat avec des moyens tout différents, avec un tout autre contenu¹⁶. »

À partir d'un élément (un artefact, une trace) isolé, particularisé, décontextualisé, mais qui résiste (pour reprendre l'expression de Bruno Latour), qui devient emblématique, symbolique par tout ce qu'il suggère, Teresa Margolles nous plonge dans un univers mortuaire, nous confronte à ces morts qu'on préférerait ignorer. L'art montre ici sa capacité à traduire plastiquement une réalité sociale, celle qui est vécue au quotidien par la technicienne à la morgue, et en fait l'objet d'une expérience esthétique pour le spectateur du musée. L'œuvre se fait interface entre le monde bien réel de la morgue – inaccessible sauf à ceux qui y travaillent ou qui y sont conviés pour identifier un défunt par exemple – et le monde du spectateur. Par la nature de son travail et face à la gravité du sujet, Teresa Margolles évite les pièges de la censure, elle contourne les écueils qui se posent avec des œuvres réalistes et particulièrement morbides : la violence de la mort est bien présente dans les représentations qui émergent face à ses créations, elle est bien réelle dans l'esprit du spectateur, mais elle n'apparaît pas en tant que telle dans ce qui compose matériellement l'œuvre. Alors que ces premiers travaux engageaient – comme cela se fait habituellement dans les lieux de diffusion de l'art – à signaler par un avertissement que certaines images étaient susceptibles de choquer et de heurter la sensibilité des publics (des enfants notamment), les œuvres plus récentes ne justifient pas un tel avertissement, et pourtant la violence symbolique qui s'en dégage n'est pas moindre : « Il semble même que le charme et l'intensité de la signification d'une œuvre d'art croissent dans la mesure où l'objet présenté par elle d'une façon immédiate possède une distance et une indépendance plus grande vis-à-vis de l'objet de la réalité naturelle, tout en produisant le même résultat psychologique que celui-ci¹⁷. » L'œuvre fonctionne donc bien comme un document sur le contexte social spécifique que constitue la morgue et sur ce que ce lieu cristallise : « Une morgue n'est pas pour elle l'objet d'une curiosité morbide, mais bel et bien une manière, sans détour, de connaître et comprendre le monde¹⁸. »

En arrière-plan du travail de Teresa Margolles se pose la question des frontières de l'acceptabilité en art dès lors que les artistes investissent des sujets particulièrement tabous. S'il est possible pour des œuvres *trash*, *gore*, de poser des limites parce qu'il existe des dispositifs et/ou un cadre législatif pour le faire, la question se pose différemment avec des œuvres qui ne montrent « presque rien » et qui sont pourtant d'une redoutable efficacité dans les effets qu'elles produisent. Les artistes repoussent les frontières de l'art et sont parfois à la limite de la légalité (en témoignent les scandales, procès, censures et interdictions dont font l'objet certaines œuvres¹⁹),

mais comme tout un chacun ils sont soumis à la législation en vigueur et s'exposent aux mêmes sanctions dès lors qu'ils transgressent les lois et notamment celles qui sont relatives à l'intégrité physique et psychique, à la dignité et au respect des êtres vivants, ce qui ne manque pas de se présenter lorsque le cadavre lui-même devient matériau de création. Mais encore faut-il, pour les mettre en cause, pouvoir s'appuyer sur des éléments tangibles et qui justifient une interdiction, une mise à l'écart de l'œuvre incriminée. Qu'en est-il de ces œuvres qui suggèrent plus qu'elles ne montrent, qui infèrent plus qu'elles n'exhibent ? Doit-on se protéger de ce que l'on voit réellement, du contenu manifeste des œuvres ou de leurs effets ? Que dire de *Burial* (1999) qui se présente dans le plus pur esprit de l'art minimaliste comme un simple cube de béton mais, au centre duquel – on l'apprend par le texte qui accompagne l'œuvre – une cavité abrite un enfant mort-né, tabou ultime, et qui se trouve là parce que sa mère en a fait la demande à Teresa Margolles, évitant ainsi qu'il ne soit traité, cela aurait été le cas à l'hôpital, en « simple déchet ». La situation est complexe, non exempte de paradoxes.

L'artiste nous rappelle que « la fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer » et que « la représentation poétique d'une réalité est plus persuasive que sa simple expression par le discours ordinaire parce qu'elle est surdéterminée, et non parce qu'elle serait ressemblante ou vraisemblable »²⁰. Les artistes, en interrogeant nos représentations et nos comportements sociaux dans ce qu'ils ont de plus subjectif, existentiel, questionnent les limites (réelles et/ou symboliques) que nous avons construites pour tenir à distance la réalité de la mort et la matérialité des cadavres. Face aux processus de déritualisation, de refoulement – de bureaucratisation de la mort, avanceront certains –, autant de phénomènes analysés par les sociologues et les anthropologues, la mort et les cadavres s'invitent dans l'art comme sujet d'exposition et deviennent les objets d'une expérience esthétique possible. Ce pourrait être un effet de mode, mais l'ampleur du phénomène et le fait qu'il concerne d'autres formes de création (cinéma, série télévisée, théâtre, littérature, etc.), conduisent à penser que c'est une mutation plus importante qui est à l'œuvre, c'est un autre rapport à la mort qui se manifeste, différent de celui, personnel et subjectif, qui est vécu dans le drame, différent aussi de celui, collectif et banalisé, qui est ressenti face aux morts anonymes et inconnus que les médias exhibent quotidiennement dans l'indifférence générale.



- 1 *Six Feet Under* (Six pieds sous terre), expression utilisée pour parler de personnes mortes et enterrées, est aussi le titre d'une série télévisée américaine très en vogue qui raconte – non sans humour noir – l'histoire d'une famille propriétaire d'une entreprise de pompes funèbres.
- 2 Louis-Vincent Thomas, « Problèmes de la mort aujourd'hui », dans *La Mort aujourd'hui*, Paris, Anthropos, 1977, p. 2.
- 3 Le travail sur Teresa Margolles s'intègre dans une étude plus vaste sur le thème de la mort dans les arts visuels contemporains à partir d'un corpus d'une cinquantaine d'artistes. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche collective qui s'intéresse aux productions artistiques contemporaines (littérature, séries télévisées, cinéma gore, arts visuels et plastiques) reflétant les représentations actuelles de la mort physique, voire utilisant comme matériau de base le cadavre humain. L'équipe qui conduit ce travail intègre des chercheurs du LAMES (UMR 6127 – Aix-en-Provence) et du GRS (UMR 5040 – Lyon).
- 4 Jusqu'en 1907 les cadavres non identifiés étaient exhibés à la morgue de Paris, suscitant un fort engouement de la part des badauds ; voir Bruno Berthelat, « La mort en vitrine à la morgue de Paris au XIX^e siècle (1804-1907) », dans Bertrand Régis, Carol Anne, Pelen Jean-Noël (dir.), *Les Narrations de la mort*, Aix-en-Provence, PUP, 2005, p. 181-196. C'est au cours du XX^e siècle que le cadavre a peu à peu été occulté de l'espace public puis privé, pour être aujourd'hui relégué dans des lieux qui lui sont spécifiquement et institutionnellement réservés.
- 5 Source : Francine Charrette, Club-Culture, commentaire sur l'article de Cuauhtémoc Medina (« Trafic d'organes », *Parachute*, n° 104, 4^e trimestre, 2001, p. 32-53, <http://club-culture.com/lecture/para104a.htm>), (site consulté en janvier 2007).
- 6 Ixchel Delaporte, « Dire la violence avec le minimum », *L'Humanité*, 26 avril 2005.
- 7 « SEMEFO : Art after death – Trace des corps », entretien réalisé par Raphaël Cuir, dans « Représenter l'horreur », *Art Press*, hors-série, mai 2001, p. 67.
- 8 Gianni Vattimo, *La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990, p. 32.
- 9 Source : Emmanuelle Lequeux, « Teresa Margolles. El Baño », site Internet du Frac Lorraine, <http://collection.fracloiraine.org> (site consulté en janvier 2007).
- 10 Cuauhtémoc Medina, « Trafic d'organes », *Parachute*, n° 104, 4^e trimestre, p. 32-53.
- 11 Jean Clair, *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004, p. 15.
- 12 Sur cette question, voir Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, n°4, 1994, p. 587-607.
- 13 Alfred Schütz, *Le Chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- 14 Véronique D'auzac de Lamartine, « L'obscénité : une force d'émergence dans l'art contemporain », *La Voix du regard*, n° 15, « L'obscène, acte ou image ? », automne 2002, p. 166.
- 15 Hans Robert Jauss, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis », *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, septembre 1979, p. 261-274.
- 16 « Du réalisme en art », dans *Mélanges de philosophie relativiste*, Paris, Félix Alcan, 1912, p. 97-98.
- 17 *Ibid.*, p. 99.
- 18 Source : Emmanuelle Lequeux, *op. cit.*
- 19 Voir à ce sujet l'entretien de Marc Jimenez dans *L'Observatoire de la génétique* (n° 27, avril-mai 2006) à propos de l'œuvre du Chinois Xiao Yu intitulée *Ruan* (la tête d'un véritable fœtus humain collée au corps d'une mouette), qui a suscité une polémique.
- 20 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 33.